

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las

vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida

cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda



Contacto

Comentarios

Suscripción

Sobre historia y teoría de la crítica I

n° 10

sep.2012

semestral

Secciones y artículos [2. Historia de la crítica]

Los límites del concepto. El rol de los
escritos de Michel Claura en la recepción
de las obras de Daniel Buren y Niele
Toroni en Bélgica

Laurence Pen


 abstract
 texto integral
 notas al pie
 autor
 bibliografía
 comentarios

Abstract

Poniendo en relación los escritos de Michel Claura, que buscaron definir la noción de arte conceptual a fines de los años sesenta, y las obras realizadas en Bélgica en el mismo período, se mostrará cómo esta definición fue difundida en ese país y qué consecuencias tuvo sobre la producción artística belga. Publicados en las revistas *Les Lettres Françaises* y *Opus International*, esos textos tuvieron una gran difusión en Bélgica a través de las galerías MTL y Wide White Space y produjeron importantes debates sobre el problema del autor, para René Denizot, determinaba el "límite del concepto". Es en esa falla que van a caer ciertos artistas belgas al buscar demostrar en la práctica esos límites y, en cierta medida, intentar franquearlos.

Palabras clave

Arte conceptual - Bélgica - Michel Claura - Daniel Buren - Niele Toroni

Abstract en inglés

The limits of concept. The part of Michel Claura's writings in the reception of
Daniel Buren and Niele Toroni's works in Belgium

By the way of establishing a relationship between Michel Claura's writings, that try to define conceptual art at the end of the 1960's, and Belgian works at the same time, this paper will show how these writings were spread in this country and which consequences it should have had on the Belgian artistic production. These writings, published in *Les Lettres Françaises* and *Opus International*, were distributed in Belgium by the MTL and Wide White Space galleries. They gave rise to discussions

on the author’s problematic that René Denizot concedes as the “limit of concept”. In this context some Belgian artists will test the limits by using their praxis, and to some extent, go beyond it.

Palabras clave

Conceptual art - Belgium - Michel Claura - Daniel Buren - Niele Toroni



Texto integral

- 1 El 18 de diciembre de 1970, la galería Yellow Now instalada en Lieja, inauguraba una exposición colectiva en la que participaban cinco artistas aún poco conocidos: Jacques Lizène, Jacques Charlier, Ben Vautier, Jochen Gerz y Christian Tobas. Otro elemento debía llamar la atención del público informado. El cartón de invitación especificaba que, junto al trabajo de estos artistas, serían visibles durante toda la duración de la exposición "las improntas de un pincel nº 50 repetidas a intervalos regulares (30cm)". Al lado de esta mención, se podía leer, en negrita, el nombre de TORONI. Niele Toroni se había hecho conocido en la escena artística internacional a fines de los años sesenta por intermedio del grupo que integraba junto a otros pintores: Daniel Buren, Olivier Mosset y Michel Parmentier. En 1970, ese grupo ya no existía, pero Daniel Buren y Niele Toroni se habían sumado a lo que se denominaba, desde hacía un tiempo, el movimiento de arte conceptual. Así, llamaba la atención la presencia de una obra de Toroni en un lugar que no presentaba *a priori* ningún vínculo con este movimiento. Confirmado por los mismos organizadores, el nombre de Toroni estaba escrito aparte sobre la invitación.
- 2 Los documentos de archivo nos permiten hacernos una idea de lo que fue presentado en esa exposición: una hoja de papel suspendida en el espacio de la galería sobre la que se disponían de manera regular lo que parecían ser las marcas de un pincel nº 50. La obra parece así conforme a las otras realizaciones del artista quien seguía rigurosamente, luego de varios años, el mismo principio de creación: disponer sobre una tela, un muro o un papel las marcas de un pincel nº 50 a intervalos regulares de 30 cm. La manera en la que la obra fue mostrada en esa oportunidad no sigue, sin embargo, la presentación habitual de su trabajo. Si se presta atención al trabajo presentado por Niele Toroni durante la manifestación internacional *Prospect 69* de Düsseldorf, se puede constatar que la obra fue montada con especial cuidado. Las pinceladas fueron aplicadas sobre una larga banda de papel que se desenrolla desde la altura a la que se cuelgan un cuadro sobre el muro hasta el suelo del espacio de exposición. Aquí, el hecho de que la obra esté separada del muro y presentada delante de una cortina nos hace dudar de su realización por el artista. La misma tarjeta de invitación retoma un motivo de pequeños cuadrados dispuestos de manera escalonada y juega con la mención del nombre del artista sin que esté formalmente indicado que es su trabajo el que se muestra. El proceso definido por Toroni es, así, reducido a un motivo mediante el cambio de escala y, sobre todo, por la pérdida del estatus de mancha, ya que se trata de una reproducción mecánica. Ninguna otra tarjeta de invitación del artista presenta una ilustración similar. Todas esas indicaciones nos llevan a afirmar que la obra presentada por la galería Yellow Now no fue realizada por Toroni sino por un anónimo que aplicó el principio definido por aquel algunos años antes.
- 3 Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni expusieron juntos varias veces en París en 1967, poniendo al día una nueva manera de considerar la pintura en la que los artistas intentaban la experiencia de una producción pictórica que excluyese toda expresividad, negando la subjetividad del gesto del artista. Cada uno introducía, así, un signo visual que le era propio: la pintura de Daniel Buren podía identificarse como "una tela con bandas verticales de 8,7 cm de largo cuyos extremos son recubiertos de pintura blanca", la de Olivier Mosset como "un círculo negro en el medio de una tela blanca", la de Niele Toroni como "la aplicación de improntas de pincel chato nº 50 repetidas a intervalos regulares (30 cm)". Reduciendo su intención pictórica a un simple enunciado que parece proceder de un manual de instrucciones, estos artistas ponían en primer plano una cierta neutralidad en la medida en que sus telas se presentaban cada vez como una nueva aplicación de su propia definición, sin

expresar nada más que su propia existencia. Podrían haber caído en una tautología si tres de esos artistas (Michel Parmentier abandonó en ese momento la experiencia colectiva) no hubiesen elegido llevar más lejos este principio de neutralidad. Daniel Buren, Olivier Mosset y Niele Toroni expusieron juntos dos veces durante el mes de diciembre de 1967. Una de esas exposiciones, la *Manifestation 5*, tuvo lugar en París en la ex galería J del 5 al 25 de diciembre y fue presentada de esta manera: fueron expuestos tres conjuntos de tres telas, cada uno de esos conjuntos estaba formado respectivamente por una tela rayada, una tela con marcas de pincel y una tela que presentaba un círculo pintado en el centro. El texto de presentación de la exposición redactado por Michel Claura, portavoz del grupo, explicaba su cambio de estrategia: "Hoy, cada uno presenta las telas de los otros dos y la suya propia, firmando los tres con su propio nombre." [1] El crítico y los tres pintores aportaban así una dimensión suplementaria a su trabajo demostrando de manera práctica que hubiese sido abusivo vincular cada pintura a un nombre preciso y que éstos eran fácilmente intercambiables. En su texto, Michel Claura insistía particularmente sobre el carácter caduco de la noción de autenticidad. La neutralidad de ejecución de las telas, exentas de todo toque artístico propio a su autor, hacía en efecto casi imposible su autenticación, y el carácter altamente repetitivo del procedimiento hacía problemática la elección de una tela de referencia, que pudiese calificarse de original. Michel Claura pensaba así haber encontrado una alternativa a la autenticidad como criterio de definición de la obra de arte y concluía: "'Verdadero' o 'falso', son nociones que no pueden adaptarse a la pintura de Buren, Mosset, Toroni." [2]. Sin embargo, como lo indica el cartón de invitación, se nos proponía aún a ir a ver telas de Buren, de Mosset et de Toroni.

- 4 Siendo consciente del problema lingüístico que se planteaba, el grupo, desde entonces constituido por tres pintores y un crítico, organiza una sexta manifestación (*Manifestation 6*) que tiene lugar en Suiza, en Lugano, el 16 de diciembre de 1967. Ésta intentó llevar lo más lejos posible su razonamiento y probar que el arte podía continuar existiendo sin responder a los criterios que definían hasta entonces la obra de arte. Esta manifestación es igualmente explicada por un texto introductorio firmado por Michel Claura del que incluimos aquí algunos fragmentos: "Buren y Toroni hacen siempre cada uno la misma tela. En una manifestación reciente en París intercambiaron sus telas y nada cambió, absolutamente nada. Hoy, proponen que cualquier persona haga esas telas y nada cambiará tampoco ya que, efectivamente, cualquiera puede hacer esas telas de manera idéntica." [3] Lo nuevo aquí es el "cualquiera", término que aparece en el título del texto: "Buren, Toroni o cualquiera" y con el que la exposición es más conocida. El principio es simple: el día de la inauguración el público es invitado a realizar un "Buren" o un "Toroni", y a firmarlo con su propio nombre. Para facilitar las cosas, Daniel Buren colgó en el espacio de exposición un manual de instrucciones, al que debían ceñirse los pintores anónimos:

Manual de instrucciones:

1. Tomar la tela rayada (rayas verticales de 9 cm) y cortarla al tamaño deseado
2. Montarla sobre un chasis de manera de que los dos extremos reposen sobre una banda de color
3. Cubrir las dos bandas exteriores de blanco
4. Luego de una hora, aplicar una segunda capa

P.S. La pintura (su distribución) debe ser hecha de manera regular [4]"

- 5 Cualquier persona que respetase esas instrucciones, incluso firmando la tela con su propio nombre, produciría un "Buren" o un "Toroni" y el artista lo autentificaría. Así, en el catálogo razonado de las obras de Daniel Buren se encuentra hoy una tela firmada por Michel Claura y otras tres realizadas por "cualquier persona". Al hacer esto, los artistas comprometían implícitamente a cualquiera que quisiese realizar una de esas telas, en la perspectiva de llevar lo más lejos posible la democratización del gesto artístico. Así lo escribe Michel Claura: "Esto es muy importante desde un punto de vista histórico. Está comprobado que cualquiera puede hacer esta pintura, que cualquiera, entonces, es pintor en el sentido en el que Buren y Toroni son pintores." [5]"
- 6 Esta manifestación, aunque ambiciosa, conservó un carácter bastante íntimo. En 1967, lo que iba a llamarse arte conceptual estaba en sus comienzos y el círculo de iniciados era todavía bastante restringido. En Bélgica, el trabajo de Buren y de Toroni adquirió cierto reconocimiento público en 1969. El mes de enero de ese año, la galería Wide White Space situada en Amberes, dedica una exposición individual a Daniel Buren. Esta galería, que existía desde hacía tres años solamente, contaba entre sus artistas a Joseph Beuys, Marcel Broodthaers o Panamarenko y contribuía a hacer de Amberes un centro importante en la difusión de esta nueva manera de hacer arte. 1969 es también el año en el que se realizarán, en el interior de un perímetro restringido al norte de Europa, varias exposiciones de gran importancia que presentarán el arte conceptual como un movimiento artístico, agrupando algunas veces con ese término a

una serie de artistas que se encontrara de manera recurrente bajo esa denominación. Entre estas exposiciones mencionemos en Amsterdam *Op Losse Schroeven* que tuvo lugar al mismo tiempo que *When Attitudes Become Form* en Berna (marzo-abril de 1969), en septiembre y octubre en Dusseldorf se podía visitar *Prospect 69* y en los meses de octubre y noviembre en Leverkusen, siempre en Alemania, *Konzeption/Conception*. Michel Claura era para entonces crítico de los periódicos *Les Lettres Françaises*, pero también de las revistas *Studio International* y *Opus International*, cuya gran difusión garantizaba a sus escritos una importante recepción. Los artículos que publicaba en esas revistas contribuyeron a defender la nueva dirección tomada por el arte, pero sobre todo a prevenir eventuales derivaciones que podían poner en peligro a un arte devenido, de aquí en más, "a la moda". Así, en el número de *Les Lettres Françaises* de septiembre de 1969, Claura publica el artículo "Extrémisme et rupture. Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept" en el que vuelve sobre los trabajos previos presentados por los principales artistas del movimiento durante esas últimas manifestaciones. Del texto se desprende un sentimiento de decepción en relación a las sus expectativas, en particular, frente a la noción de "ruptura", puesta aquí de relieve, ruptura de la que él mismo esperaba participar al asociarse a las manifestaciones de Buren, Mosset y Toroni, que debían poner fin a la definición de obra de arte ligada a la forma, a la autenticidad, a la expresividad de su autor, a la producción de arte como ilusión. De lo que se arrepentía ahora Claura, era de lo que denominaba el "extremismo" definido como la "reducción extrema de la expresión, el ascetismo y la concisión aparente de la propuesta^[6]". En ese texto le reprocha a ciertos artistas el haber cedido a la tentación del reduccionismo, es decir, al abandono de la visualidad, y el haber, en consecuencia, reducido al mismo tiempo el contenido de la obra, su propósito. Del mismo modo, el mérito que atribuye a Daniel Buren es el de no haber caído en esa trampa y esto, gracias a la constancia de su práctica, su carácter repetitivo, que constituía en sí mismo su estrategia de ruptura. Allí donde Michel Claura ubica la verdadera ruptura es, sobre todo, en el hecho de que Daniel Buren no cede ante la preocupación por la novedad, por la vanguardia a cualquier precio. Ésta es para Claura la principal trampa tendida a estos jóvenes artistas que los pone en una situación en la que, renovar su práctica yendo cada vez más lejos en el vanguardismo pero sin empobrecerlo, constituye una verdadera proeza.

- 7 Si en 1969 el trabajo de Buren es visible en Amberes y la exposición de Dusseldorf *Prospect 69* destaca sus obras y las de Toroni, es a través de la galería de Bruselas MTL que los textos de Michel Claura van a tener una verdadera repercusión en los ambientes artísticos belgas. Abierta en 1969, la galería MTL retoma en su boletín de mayo de 1970 el texto publicado por Claura en *Les Lettres Françaises* y, a partir de marzo de ese año, publica en su boletín mensual un texto de Claura y un texto de Daniel Buren, contribuyendo, así, a difundir sus escritos en Bélgica. El texto de Claura, "Schéma d'une prise d'inconscience", vuelve sobre su denuncia del extremismo conceptual y constata que éste deviene sistemático, extendiéndose a toda nueva forma de arte: "El artista, una vez más, no ha sido consciente de lo que hacía. No hace más que repetir por su ansia de cambiar"^[7], "La falta de conciencia a la que asistimos es en realidad, simplemente a nivel de la novedad. Es por esto que se la busca con locura, el arte apenas tiene tiempo de aclimatarse que ya es nuevamente desplazado. Este escurrimiento no es más que un subterfugio. El arte no se movió. Se lo ha repintado."^[8] La temática general del texto de Buren "Mise en garde", es bastante similar: elige la ocasión de la exposición de Leverkusen para criticar la carrera por la vanguardia y el hecho de que toda obra que salga de los medios tradicionales del arte sea sistemáticamente incluida en la categoría "conceptual", de modo que ese término ya no tenga ningún sentido.
- 8 Más allá del compromiso teórico por la difusión de los textos críticos, la galería MTL participó en la práctica provocando un debate. En efecto, en mayo de 1970, mientras que una exposición consagrada a Toroni acababa de concluir en sus locales, una manifestación de carácter fuertemente polémico le sucede. Un tal Wim Meuwissen, con el acuerdo del director de la galería, organiza una performance durante la que realiza un "Toroni", que expone a continuación al lado de un "verdadero" Toroni, invitando al público a comparar las dos obras. Wim Meuwissen quiere, así, suscitar discusiones sobre el contenido de los textos de Michel Claura que el público de la galería conocía porque ese era el lugar que los difundía en Bélgica. Exponiendo un "verdadero" y un "falso" Toroni, la galería pensaba testear en la práctica la afirmación de Michel Claura según la cual no se puede hablar de "verdadero" o de "falso" a propósito de la pintura de Buren o de Toroni. Pero, sometiéndolas a comparación la galería va en contra del principio de neutralidad de la obra, ya que lo que el público es conducido a mirar no es uno o dos Toroni. El público va a juzgar la calidad de las pinturas expuestas, a juzgar cuál es la más fiel al trabajo del verdadero artista y a restaurar así lo que Michel Claura y el mismo artista habían tratado de negar, la noción de autenticidad y la de original. Así, la exposición de la galería MTL, que era entonces una de las más comprometidas en la defensa del trabajo de estos artistas y sobre todo en el debate que ellos suscitaban a nivel teórico, fracasa en la práctica al proponer una demostración concreta del valor de esos textos.

9 Esta demostración permite tomar conciencia de la dificultad de aplicación del principio "Buren, Toroni o cualquiera" que lleva a su paroxismo la voluntad de ruptura de Michel Claura. Situada por fuera de esos debates, y sin llevar la etiqueta de "conceptual", la galería de Lieja Yellow Now pudo interpretar esos principios de manera más libre. Exponiendo el "Toroni" que mencionamos al comienzo, muestra que es plenamente consciente de la existencia de esos debates, tanto de los textos de Michel Claura como de las tentativas de aplicarlos que tuvieron lugar en Bruselas algunos meses antes. Sobre todo, estando al margen de los ambientes conceptuales donde habían tenido lugar esos debates podía, paradójicamente, permitirse jugar plenamente el juego, aplicando literalmente el principio que comenzaba a tener cierto éxito: "Buren, Toroni o cualquiera". La superchería aparecía de manera tan evidente que no era necesario finalmente para su autor firmar la tela, como Meuwissen lo había hecho en Bruselas. Mostrándose así menos respetuosos frente al artista conceptual, la galería de Lieja demostraba, sin embargo, claramente de qué manera se consideraba desde entonces lo que se escondía bajo la etiqueta de arte conceptual: un arte del que la expresividad estaba excluida y que era, a menudo, reducido a un simple enunciado a modo de manual de instrucciones con el objetivo de que cualquiera pudiese realizar la pieza. Confrontando estos principios con la exposición de ese "Toroni", que respetaba escrupulosamente el proceso pero que era torpemente presentado, los organizadores dirigían una mirada irónica sobre esta nueva forma de arte, que asimilaron a algunos trazos de pincel sobre un trozo de papel sostenido por unos broches. Reduciendo el propósito del artista a casi nada, llegaron finalmente a ilustrar la crítica que Michel Claura hacía a propósito del arte conceptual y de la etiqueta que se le adjudicaba abusivamente a toda obra jugando sobre el plano del extremismo, reduciendo la forma y, por eso mismo, la intención. Así, la ironía de esta presentación no apunta tanto a la obra de Niele Toroni como a aquello que los escritos de Michel Claura, por la importancia que tuvo su recepción, contribuyeron involuntariamente a crear: el paradigma de una nueva forma de arte, que cualquiera reconocía desde entonces bajo la apelación de arte conceptual.

Traducción del francés: Berenice Gustavino



Notas al pie

[1] Michel Claura, texto del folleto de la exposición *Manifestation 5*, locales de la antigua Galería J, París, del 5 al 25 de diciembre de 1967. Folleto reproducido en (2002) *Daniel Buren: mot à mot*, París: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière. M 16, M 17.

[2] Ibidem

[3] Michel Claura, texto del folleto de la exposición *Manifestation 6*, International Arts Club, Lugano, 16 de diciembre de 1967, reproducción accesible en la página web http://catalogue.danielburen.com/fr/expositions/23.html?Search=1&SearchBlock=Exhibit&ex_Year=1967

[4] Tarjeta de invitación anotada por Daniel Buren y colgada en la galería, reproducida en *Daniel Buren mot à mot*, Op.Cit. M 18.

[5] Michel Claura, texto del folleto de la exposición *Manifestation 6*, Op. cit.

[6] Michel Claura, "Extrémisme et rupture (II). Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept", en *Les Lettres Françaises*, n°1302, 1 octobre 1969, p. 26.

[7] Michel Claura, "Schéma d'une prise d'inconscience", *MTL Art actuel*, Meise, marzo 1970, p.1.

[8] Ibidem, p. 2.



Bibliografía

(2002) *Daniel Buren: mot à mot*, París: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière.

Claura, M. (1969) "Extrémisme et rupture (II). Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept" en *Les Lettres Françaises*. N° 1302. 26.

_(1970) "Schéma d'une prise d'inconscience" en *MTL Art actuel*, Meise. 1.



Autor/es

Laurence Pen es doctoranda en Historia y crítica del arte en la Universidad Rennes 2-Haute Bretagne, Francia. Ha publicado en las revistas *Art&Fact* y *2.0.1. Revue de recherche sur l'art du XIXe au XXIe siècle*. Un artículo suyo sobre la recepción de Magritte en los escritos de artistas va a aparecer próximamente en un número especial de la revista *Textyles*.

laurence.pen@gmail.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>
Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar